

FORMAS Y SIGNOS DE LA VANGUARDIA EN LA LITERATURA ARGENTINA

Mirta Arlt

Los diversos «ismos» que intentaron inaugurar nuevas técnicas y nuevos sentidos en el arte a comienzos del siglo xx tomaron el nombre genérico de vanguardia, lo cual remitía a un referente castrense. Pero dicho término aplicado al arte remitía a matices semánticos diferentes, porque quienes representaban las vanguardias del arte no sólo se adelantaban para conducir la acción que los convocaba, sino que se volvían en contra del cuerpo del cual se habían desprendido y ofrecían nuevos planteos formales y conceptuales del arte que practicaban. Lo cual chocaba contra la sensibilidad y el intelecto mayoritarios, que no estaban preparados para aceptar las propuestas de creaciones y los conocimientos que requerían una flexibilización y «porosidad» imprevisibles para los cánones del realismo y del naturalismo dominantes.

En *Una modernidad periférica* («Vanguardia y utopía», 1998: 101), Beatriz Sarlo define la vanguardia como una utopía transformadora de las relaciones estéticas presentes; la imposición instantánea y fulgurante de lo nuevo. Y Merleau Ponty, por ejemplo, opina que son el precio que es preciso pagar para tener una filosofía (literatura) que nos introduzca a perspectivas extrañas, en lugar de confirmarnos en las nuestras. (Cf. *Signos*. Barcelona: Seix Barral, 1964)

Ambas definiciones son contestes en cuanto a la función primordial de la vanguardia, cuyos recursos y procedimientos con el correr del tiempo han sido fagocitados por la «retaguardia» del arte en niveles tales como el arte masivo de la publicidad, dispuesta a incorporar ciertos grados de abstracción, síntesis y metaforización de sus contenidos con fines utilitarios. En las capas medias del arte dominante, canónico, se ha conservado en cambio el poder de la común opinión de espectadores, lectores y gustadores del arte remanente —la *doxa*—, para quienes las vanguardias han sido representativas del quiebre del orden establecido: una verdadera desestabilización anarquizante de lo legitimado por la autoridad de la costumbre y de los organismos institucionalizados o prestigiados intelectualmente, como las universidades y cierta crítica especializada de tendencia conservadora.

A propósito de lo dicho, es oportuno recordar que las vanguardias, a semejanza de los seres elegidos, siempre han sido emergentes de la vida corta, minoritarias, y que, tal como lo recuerda Stendhal en su *Racine* y Shakespeare, «todo gran creador ha sido un romántico en un momento de su vida». Naturalmente concordaba con esa especie de manifiesto del vanguardismo de su tiempo que fue el «Prefacio de Cromwell», de Víctor Hugo.

A través de los siglos, fueron negados, ignorados o condenados a la hoguera real y figurada gran cantidad de creadores pertenecientes a las vanguardias de las ciencias y las artes. Lo cual induce a considerar que antes de acuñarse la denominación de vanguardia, para las manifesta-

ciones nuevas del arte de fines del siglo xix, sus autores, los aún sin rótulos, existían aunque fueran ignorados o rechazados.

Eran los heraldos del arte futuro, a quienes impugnaban los condicionados por la tradición del pasado. Eran los individuos cuyas obras los distanciaban de los criterios dominantes, y los decretaban extravagantes, locoides, excéntricos y delirantes.

Es que en ellos la vanguardia, antes de ser un movimiento, había sido un proyecto, una transubstanciación de alquimia secreta que los colocaba en un futuro anticipado. La vanguardia era en ellos un «destinador» o fuerza actante, inmanente, propia de su identidad existencial, a la cual no le servía ya el lenguaje y el pensamiento acuñados y se inscribían en los complejos intercambios de sistemas que agonizaban y otros que pugnaban por entrar en el tiempo del hombre y de su espacio-tiempo social. Y por eso mismo, los vanguardistas siempre fueron un motor de la historia y, a la vez, los rechazados por los aspirantes a que algo se modifique para que todo siga igual.

Algunos grandes como Galileo esquivaron la muerte, que por entonces les estaba destinada a los propulsores del cambio (y no de la modificación), pero no les resultó fácil la supervivencia. Galileo, después de inventar su telescopio, le escribía a Kepler: «¿Qué dirá usted de los científicos de aquí que, con obstinación realmente viperina, se han negado a mirar el cielo por el telescopio? ¿Qué debemos hacer ante ellos, reír o llorar? (Cf. *Correo Unesco*, 1964).

Lo sabemos: «la costumbre ha sido siempre un gran amortiguador que impide oír los gritos de los que el aire está poblado», como decía Pozzo, el personaje de *Esperando a Godot*.

A pesar de todo, en nuestro país en el pasado siglo xx se produjo la interpenetración entre los movimientos de vanguardia y el paradigma estético del realismo dominante, lo cual significó, o mejor, atestiguó, que en el siglo xx los cada vez más complejos y veloces cambios gnoseológicos, científicos, estéticos y filosóficos se materializaban, dejando atrás las modalidades del arte y la vida basados en los modelos del más pausado y conservador siglo xix.

Ya en el teatro y la literatura de fines de ese siglo, y a comienzos del xx, jóvenes como Alfred Jarry y Guillaume Apollinaire, en Francia, iniciaron en el teatro, la poesía y la novela la dinamitación de los procedimientos, recursos y convenciones del realismo y el naturalismo entonces dominantes. Reemplazaron, en primer lugar, el mimetismo especular en la narrativa, el drama y la poesía, e impusieron el símbolo, la metáfora, la metonimia, la paradoja, y el absurdo, la parodia, el grotesco y la abstracción como lenguajes propios de otros sistemas de pensamiento y de creación. Todo lo cual exigía reemplazar al lector y al espectador pasivos por lectores y espectadores de recepción activa. Pero, el paso dado por los iniciales creadores de inspiración rabelesiana, aristofanesca y shakespeareana, los vanguardistas franceses, como Alfred Jarry y Guillaume Apollinaire, los distanció tan excesivamente de las expectativas de sus coetáneos que quedaron despedidos del medio, descontextualizados; habían creado excesiva distancia estética entre la *doxa* y las nuevas perspectivas.

Prescidentes de las consecuencias actuaron y pensaron como continuadores-negadores-creadores que, al sentar las bases de un arte nuevo se descolocaban social y estéticamente, y su ubicación en la vanguardia todavía no reconocida como entidad los marginaba. Estaban condenados a aguardar el reconocimiento de los Breton, Rimbaud, Trisan Tzara, Baudelaire, Mallarmé y demás cofrades para legar a los siglos venideros su producción y su pensamiento volcado en tex-

tos citados hoy, como el que tomo de un recordatorio de Alfredo de la Guardia, «La foule est une masse inerte et incompréhensive et passive qu'il faut frapper de temps en temps» (Cf. Alfredo de la Guardia, 11/IX/73. *La Nación*).

La acción de la vanguardia emergió, entonces, impulsada por los grandes cambios culturales de fines del siglo XIX, por la necesidad de denunciar los excesos de la burguesía en ascenso, y representó emergentes de orden filosófico, estético y científico, que cobraron forma en un conjunto instrumental de sonoridades, colores y configuraciones peculiares de la interpretación entre las circunstancias individuales y los tiempos de estos seres que vivían distanciándose de todo cuanto representara la *doxa* inquisitorial, a la que parodiaban y satirizaban en obras como el absurdo y desopilante *Ubu Rey* y *Les paralipomenes d'Ubu*, Apéndices y demás formas de implicar connotaciones como en los famosos *Calligrammes* de Apollinaire y su *Les mamelles de Tiresias* en el teatro.

Jarry y su seguidor y amigo se convirtieron, entonces, en ejemplos paradigmáticos de una vanguardia individual, de desmesurada distancia estética con respecto a los gustos de su tiempo y su medio, y en contemporáneos de un futuro que aún no los contenía, pero que pronto los legitimaría como precursores de las vanguardias venideras.

Digamos, entonces, que las vanguardias, además de la experimentación sobre procedimientos y técnicas del arte, ya sea autónomo o representativo de las ideologías, aportaron la iniciática posibilidad de materializar sobrecargas subjetivas innominadas y lenguajes de un arte autónomo que a su vez implicaba revelaciones epifánicas a los mismos creadores y al medio en el cual se inscribían. De modo que creadores y receptores implementaban sistemas de signos que refuncionalizaban el arte teatral y la poesía con medios, recursos y procedimientos que no presentaban seres homologables a los reales sino modelos, abstracciones, recursos y ficciones «nuevos» y sujetos a la virtualidad dinámica y a los avatares de las vanguardias y sus destinos histórico-sociales.

Y entre ellos figuró el efecto de transculturación que se operó a fines de la Primera Guerra Mundial cuando los argentinos que habían realizado su obligado viaje iniciático se dispusieron a regresar al país trayendo de Europa lo aprehendido en contacto con los movimientos de comienzos del siglo XX (constructivismo, dadaísmo, surrealismo, futurismo, creacionismo, etc.)

En 1918, cuando se festejaba el fin de la Primera Guerra Mundial, moría en París Guillaume Apollinaire, quien había sido herido en la guerra y nunca se recuperó. Dejaba a la posteridad *Alcools*, publicado en 1913, puntal indiscutido de la «puesta en vanguardia» de la poesía. Y entre otras de sus obras significativas, *Les mamelles de Tiresias*, pieza de un humor desacostumbrado en el cual Thérèse-Tiresias tiene un enorme bigote, grandes senos y se ocupa de temas políticos. Se había publicado en 1916 y en el texto se incluía la clave de su hermenéutica estética: «Cuando el hombre quiso imitar la marcha creó la rueda, que no se parece en nada a una pierna». Recién en 1945, Francis Polenc, prendado de *Les mamelles...*, compuso una ópera cómica que se estrenó en L'Opera Comique de París, en el año arriba mencionado.

Abandonaré ahora estas someras nociones de introducción a la vanguardia que considero un marco para situar al escritor nacido en Buenos Aires de madre austriaca y padre prusiano, desertor del ejército alemán, ingresados ambos al país como inmigrantes de futuros sueños frustrados.

Se ha dicho generalizando, que nuestro país no tuvo vanguardia, pues tenerla implica contar con una tradición legitimada a la cual aquella se enfrenta oponiéndole un arte nuevo.

Sin embargo, pese a nuestro nacimiento, debido a la supuesta misión catequizadora y civilizadora de España, sólo heredamos su idioma, su credo religioso y, pese a la censura de la corona, algunos autores, como Cervantes y poetas del Siglo de Oro, junto con la arquitectura, de la cual quedan los conventos y las ruinas Jesuíticas, como los más preciados testimonios de la misión de España en esta parte de América.

De ahí que, al despuntar el siglo xx, nuestra intelectualidad, en su preocupada búsqueda de una identidad nacional, siguiera mirando hacia Europa en procura del *delectare* y el *prodesse* horacianos, no sólo por aprender, sino también por afán de ser tenidos intelectualmente en cuenta en el «primer mundo», para lo cual habría que esperar a los años sesenta, cuando el realismo mágico produjo el famoso *boom* de la novela latinoamericana y su supuesta exclusividad regional.

En el Buenos Aires de la Belle Époque, los ecos de la primera vanguardia histórica europea de comienzos del siglo xx no germinarían en un movimiento orgánico pero, en cambio, produjeron vanguardistas representativos, entre ellos, Pettoruti, Xul Solar, Oliverio Girondo, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges. Ya, en el siglo anterior, en la llamada generación del '80, hubo intentos en sus más destacados hombres de letras: Cambaceres, Julián Martel, Vicente F. López, de construir novelas sobre el modelo del realismo y el naturalismo franceses; en obras como *La bolsa*, *En la sangre*, *La gran aldea*. Y luego, en la generación de los nacidos con el siglo xx y poco antes, la literatura europea fue introducida en el país por los viajeros argentinos que finalizaban la etapa de sus respectivos viajes iniciáticos, y desembarcaban en el puerto de Buenos Aires junto con la nueva oleada de inmigrantes, de la tercera clase, es decir, el paupérrimo contingente proveniente de los países devastados por la Primera Guerra Mundial, cuyos componentes en su mayoría fueron a recalar en los conventillos del Barrio Sur y La Boca, pertenecientes a quienes se iniciaban en las prácticas del sistema capitalista.

Mientras tanto, a comienzos de la década del xx, Proust agotaba sus últimos días de vida junto con la edición del cuarto tomo de *En busca del tiempo perdido* (*Sodoma y Gomorra*); James Joyce publicaba *Ulises* en Shakespeare & Co., París; Nietzsche era el escándalo de la filosofía con *La gaya ciencia*; T. S. Eliot fundaba Criterion donde publicaba *The Waste Land* (*La tierra baldía*); en nuestro continente, el mestizo peruano César Vallejo había publicado *Los heraldos negros* a la muerte de su mujer (1918, «cuando entrará la muerte por esta casa/ para no estar tan solo») y *Trilce*, que le trae el reconocimiento como poeta vanguardista de América, premiado en 1922. Y mientras tanto, Mussolini lanzaba sus «camisas negras» sobre Roma, Hitler enfervorizaba a las multitudes, y Lenin elevaba a Stalin al puesto de jefe del partido comunista.

Entre los jóvenes, viajeros de primera clase que retornaban al país, se encontraban los portadores de la considerada la primera vanguardia histórica. Serían éstos los que en su vejez verían agotarse en Buenos Aires los planteos de la segunda vanguardia del siglo xx —la de los absurdistas de Francia—, excepto los escritores que, como Ricardo Güiraldes y Roberto Arlt, murieron jóvenes: Güiraldes en 1927 y Roberto Arlt, antes de finalizar la Segunda Guerra Mundial, en 1942. Pero la mayoría de sus contemporáneos: Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Conrado Nalé Roxlo, Eduardo Mallea, Leopoldo Marechal, entre los longevos, serían testigos de la segunda vanguardia histórica de los años cincuenta.

Esos jóvenes intelectuales en los primeros años de la segunda década se reunieron en el llamado Grupo de Florida, que tenía su sede en la esquina de Florida y Lavalle, donde departían sobre los lineamientos futuros de nuestra literatura. Ellos eran los primeros escritores profesionales del país; en su mayoría con título universitario y pertenecientes a las familias de reconocida gravitación social en Buenos Aires. Habían completado o perfeccionado sus estudios en Europa, donde se habían vinculado con los representantes de la primera vanguardia histórica y con sus precursores, como los ya mencionados Apollinaire y Jarry y, además, con los André Breton, Antonin Artaud, Pablo Picasso; y en España con Cansino Assens y su revista *Ultra*, y a su regreso al país traían publicaciones de y sobre los movimientos que lideraban Breton, Picasso, Artaud, Tristan Tzara, Marinetti, y demás representantes del surrealismo, el cubismo, el futurismo y los restantes *ismos* del momento, que se difundirían pronto a través de comentarios y artículos aparecidos en *Martín Fierro* y otras publicaciones del Grupo de Florida y de Boedo que circulaban entre los integrantes del ambiente intelectual del que Arlt participaba desde su adolescencia. Incluso en el número de marzo de 1925 publicó en *Proa* —también perteneciente a Florida— un capítulo de *El juguete rabioso*, «El poeta parroquial», donde parodiaba el tono y el empaque de Leopoldo Lugones, capítulo que —por considerarlo prescindible— más tarde lo excluyó del texto definitivo de su primera novela de 1926. Importa subrayar que Arlt tuvo acceso a las revistas y a los textos europeos y traducciones que difundieron tanto los del Grupo de Florida como los del Grupo de Boedo. En este último, sus componentes, en general, eran de menores recursos económicos que en Florida, y en lo político y en el arte se inclinaban hacia el pensamiento marxista. Sin embargo, la división entre los grupos no era profunda y atendía a causas fortuitas, entre ellas que el Grupo de Florida lo componían fundamentalmente los poetas y, en cambio, en el de Boedo la mayoría eran narradores que consideraban la literatura una especie de arma y compromiso social, enlazado con el apostolado militante. Lo cual los volvía conservadores respetuosos de los géneros y de las normas literarias y comprometidos en cuanto a lo ideológico, y esto les hacía renegar o menospreciar a la vanguardia estética, y desconocer sus calidades transformadoras.

En ese momento, Europa —sobre todo Francia, Italia y Alemania— era un hervidero de *ismos* vanguardistas. Y las preferencias de Arlt se inclinaban a la vanguardia rusa y alemana; a la pintura de Oscar Kokoschka, al pensamiento de Nietzsche —a quien su madre amaba—, al expresionismo y al constructivismo de aquellos rusos que se nuclearían en la Bauhaus; es decir, que Arlt frecuentaba a los que serían expulsados por el stalinismo del paraíso comunista. Arlt admiraba a Kandinsky y a Paul Klee; y había alquilado un piano y estudiaba música; y leía escuchando a Schönberg y a Stravinsky; y se conmovía ante la desaparición de artistas molestos para el stalinismo, como lo serían los comunistas más tarde en la América del Norte.

Fedor Dostoievsky, León Tolstoy y Máximo Gorki aparecen en mis primeros recuerdos como los escritores intocables en la biblioteca de la habitación del escritor.

Recostado sobre su costado izquierdo, escribía con la lapicera-fuente o con lápiz y escuchando *El pájaro de fuego* y *La consagración de la primavera*, despreocupado del discutir intelectual sobre la necesidad de perfilar una identidad nacional en la literatura y de trabajar el estilo como fuerza de resistencia cultural.

Y mientras los integrantes del Grupo de Florida se intercambiaban la lectura de sus pró-



Roberto Arlt (1900-1942).

ximas publicaciones, Roberto Arlt, con sus flamantes veintitrés años, acababa de regresar a Buenos Aires, pero no de Europa sino del interior del país, de Córdoba, donde había cumplimentado su servicio militar y se había casado y concebido una hija. Y ahora se devolvía a su ciudad natal y se reencontraba con las calles de esa urbe que anidaban su personalidad esencial; y se reunía con sus amigos en largas charlas de café, con Raúl González Tuñón, Roberto Mariani, Nalé Roxlo, Córdoba Iturburu, Ulises Petit de Murat. Alguno de ellos pertenecientes al Grupo de Florida; otros, al de Boedo. Nalé Roxlo pronto dirigiría la revista *Don Goyo*, en la cual Arlt iniciaría sus notas periodísticas. Simultáneamente, se acercaba al grupo de Boedo donde la mayoría eran, como él, narradores.

Pero tanto los escritores de Boedo como los de Florida compartían un margen de preocupaciones literarias, tales como la búsqueda de ese Santo Grial que llamaban «identidad nacional», hartos difíciles en un país que era un verdadero *patchwork* de nacionalidades. Y a eso, que era entonces nuestra identidad nacional, unos la buscaban mirando hacia Europa y otros hacia la inmensidad de las pampas y del paisaje autóctono. Los dos grupos compartían, además, la preocupación sobre el idioma de los argentinos, que en el sentir de los puristas debía ser el español,

y el cual —día tras día— se cargaba de nuevos neologismos y de argentinismos y de giros idiomáticos idiolectales y de léxico vernáculo y lunfardismos.

Los intelectuales de Boedo —con quienes Arlt compartía ideales y la falta de respaldo económico necesario para escribir— se cohesionaban en torno de los postulados de una estética social que no siempre estuvo representada por escritores perdurables. Arlt debía escindir su vocación con la siempre ardua «lucha por la vida»; lo cual era grave para un lector insaciable, que se había iniciado en su preadolescencia leyendo a Rimbaud y Baudelaire, junto con Ponson Du Terrail, Dostoievsky, Zola, Balzac, Flaubert, Pío Baroja, Proust, Nietzsche, quienes eran ahora sus autores de cabecera. De modo que a los veintitrés años, Arlt ya se consideraba un advenedizo iniciado, que había publicado algún cuento, un relato-ensayo titulado *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, y trabajaba en el último capítulo de la que sería su primera novela. Además, era coincidente con el criterio de T. S. Eliot, quien en el ensayo de 1917 titulado *La traición y el talento*, decía:

El sentido histórico obliga a un hombre a no escribir simplemente con su propia generación, sino con el sentir de que toda la literatura europea y englobada en ella toda la literatura de su país coexisten en una duración única.

Y así como su numen filosófico era el Nietzsche de *La gaya ciencia* y *Así hablaba Zaratustra*, el de lo socio-político era la dupla Bakunin y Marx. No sorprenden, entonces, los extraños enlaces de sus pensamientos adobados en sincretismos propios y expresados a menudo en comentarios socarrones sobre la realidad cotidiana y desopilante, o ante el utópico mesianismo proletario de Boedo. Del magma de sus intertextos y lucubraciones nacían, asimismo, los personajes de cuño expresionista, desesperados y anarcos colmados de sueños y delirios grotescos y de proyectos aparentemente muy absurdos y endemoniados, sobre todo para el horizonte de los lectores de las décadas de los años veinte y treinta.

Por entonces seguía preocupando el rumbo del lenguaje literario. Se intentaba marginar el voseo, estimular la buena prosa. Y se enseñaba la observancia de las reglas académicas y se insinuaban efímeros intentos de simplificar la ortografía eliminando la *g* y la *h*. Pero ni los autores de Florida ni los de Boedo se planteaban cambios de enfoque estructural en la composición del mundo y la problemática filosófico-existencial de los seres novelescos de la era tecnológica y científica.

Y en tal sentido, el discurso y la actitud de Arlt lo diferenciaban profundamente de la actitud y el discurso dominantes en ambos grupos, pues su mirada no se dirigía hacia Europa ni hacia supuestas fuentes propiciatorias de una identidad nacional, ni a gestas reivindicatorias del proletariado, sino que recorría el trazado de una espiral vuelta hacia el interior de sí mismo, de ese yo que como lo definiera Rimbaud «es otro» (*je est un autre*). Y ese cambio direccional de la mirada, que instauraba en los artistas plásticos y en los poetas abstracciones y desfiguraciones nominadas con los apelativos de las vanguardias históricas de cada país, en la narrativa produjo actitudes más individuales que comunitarias, aunque nominadas *a posteriori* por los teóricos antes que por los propios autores. Salvo excepciones como el realismo mágico de un Alejo Carpentier, por dar un ejemplo.

En un escritor como Arlt, la actitud de vanguardia se materializaba en esa mirada que abría el texto hacia sentidos y sentires diversos, y «perspectivas extrañas» mediante lo que Serge

Duvrovsky denominaría décadas más tarde «autoficción» (Cf. *Fils*, 1977), término con el cual definió al escritor que transfiere a sus personajes sus propias experiencias, búsquedas y recuerdos autobiográficos, conflictos interiores, buceos, sensaciones y sentires oscuros e innominados, realizando así una especie de «puesta en ficción» de momentos personales, y negándose a que él, el autor, se distancie en forma absoluta de la ficción: tal como ocurre en la traslación del problema de identidad del propio Arlt a los personajes en sus novelas y algunos cuentos. En efecto, la orfandad de identidad del hijo de esos inmigrantes que sueñan con el regreso a su Ítaca perdida, como los Arlt, es homologable a la anomia de personajes como Silvio Astier o Los Siete Locos, que son, por eso mismo, tan universales y tan fundamentalmente argentinos, mejor dicho, porteños, como lo era el autor proveniente de un hogar de inmigrantes desenraizados y arrojados por la vida a esa costa platense y a un país de frustrada elección. El problema de identidad nacional asume individualidad y materialidad en ese Astier que abandona su personalidad anómica convirtiéndose en traidor; y en el Erdosain que reflexiona en sus soliloquios que dejaría de ser la nada si se convirtiera en criminal, o diciéndose que «tan desgraciados somos los hombres que hasta a Dios lo hemos perdido», reflexión que glosa el parlamento del Loco de *La gata ciega*:

¿Dónde está Dios? Os lo voy a decir. Lo hemos matado; nosotros, y yo, todos nosotros somos sus asesinos, etc.

Y tan consubstanciado estaba Arlt con la estrategia de autoficción, que lo instalaba en su ser *sí mismo*, que en la etapa de creación teatral de la década de los años treinta hace sus personajes autores desdoblados (personaje-autor es Sofía en *300 millones*, Saverio en *Saverio el cruel* y Pedro en *El fabricante de fantasmas*). Ellos viven sobre el escenario sus *doppelgänger* en sus personajes imaginados o soñados. Con lo cual Arlt desplegaba una misma dialéctica de diversidad/unidad entre el autor real/ personaje y autor/ ficticio/ personaje, y con distintos alcances, tanto en la novela como en las obras teatrales mencionadas. Quizá lo hiciera como recurso de su despeque y autoaprendizaje de la modalización teatral.

De lo dicho inferimos que la producción de Arlt es una búsqueda permanente de convertir en estilo su forma de ubicarse en el universo de la novela, el teatro y la vida, campos que las vanguardias no siempre fusionaban.

Por eso, ubicar a Arlt en la vanguardia narrativa implica abrir un ítem al problema de los límites de tal nominación a partir de planteos teóricos sobre las condiciones del discurso de vanguardia, porque Arlt —al abrir el narrar a la metáfora antes que al mero discurrir o a la mera narratividad— implicaba la necesidad de reconocer su identidad narrativa, nueva, diferente, transgresora en lo formal y en la mirada con que aprehendía la realidad y proyectaba una visión del hombre y del mundo que introducía perspectivas demasiado extrañas para las décadas de los años veinte y treinta.

A partir de su necesidad de «ser sí mismo (ipse) conquistando e imponiendo su identidad por la literatura», Arlt recurría a su sintaxis anárquica y a un discurso instaurador de su «autoficción» que a los lectores de la época les resultaba a menudo más incómodo que nuevo, más gramaticalmente irrespetuoso y duro que «literario». Aunque a la hora de golpear la sensibilidad del lector lograra el efecto de entablar diálogo con esos «otros yo» que Arlt englobaba en su distanciamien-

to intelectual y su acercamiento visceral, que abría al lector a una forma nueva de leer y conocer los tiempos de la angustia, de desdivinización del universo y, en el arte, de las vanguardias que lo revelaban. Y en su caso, Arlt lo hacía con su estilo, que él mismo bautizó del «cross a la mandíbula»; hoy reconocido como acorde con las necesidades estéticas de Arlt y de sus personajes.

Arlt dejaba así planteada, sin habérselo propuesto, la cuestión de definir desde dónde lo leemos hoy, y si tal lectura requiere necesariamente la inclusión del *second self* o autor implicado, como lo han denominado algunos teóricos que abordan el problema, entre ellos Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* (Cf. t. 3, p. 998) al tratar el tema del autor que se inscribe en sus personajes apartándose de las normas del realismo, y Wayne Booth (Cf. *The Rhetoric of Fiction*, 1961).

El sí mismo —dice Ricoeur— puede así decirse refigurado por la aplicación reflexiva de las configuraciones narrativas. A diferencia de la identidad abstracta de lo mismo, la identidad narrativa, constitutiva de la ipseidad, puede incluir el cambio, la mutabilidad en la cohesión de una vida. (Cf. t. 3, p. 998)

Naturalmente, en 1926 nuestros escritores no abordaban estos temas y problemas que hoy manejan los estudiantes de letras, los teóricos de la literatura y algunos críticos académicos.

Pese a las dificultades, en 1926 Arlt acabó por hallar editor para *El juguete rabioso*, novela cuyo título hoy nos resulta familiar pero que en su momento fue una metáfora sugerida por Güiraldes y que Arlt aceptó con entusiasmo palmeando al amigo mientras le decía: «A ver, maestro, cuándo se pone a escribir en serio» (una verdadera situación surrealista). Editorial Latina aceptó, por fin, la novela rechazada por Elías Castelnuovo para Claridad, editora tradicional de los escritores de Boedo. Por primera vez en la literatura argentina se incluía el tema conspirativo («Los caballeros de la media noche»), la presencia homosexual, la traición, la humillación kafkiana, la pérdida de Dios en una suerte de juvenilia por negación.

Mencionaré ahora algunos de los títulos editados el mismo año que Arlt publicó su primera novela y que darán la pauta de la extrañeza que produciría ese título entre los escritores de Boedo y el público mayoritario: Rafael Alberto Arrieta, *Estío serrano*; Elías Castelnuovo, *Ánimas benditas*; Francisco Defilippis Novoa, *El alma de un hombre honrado*; Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*; Manuel Gálvez, *La pampa y su pasión*; Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*; Leopoldo Marechal, *Días como flechas*; Horacio Quiroga, *Los desterrados*; Enrique Larreta, *Zogoibi*.

En ese mismo año de 1926, además, Arlt inició su tarea periodística colaborando en *Don Goyo*, la revista dirigida por Nalé Roxlo donde comenzó a desplegar ese tono periodístico que pronto le daría gran popularidad desde las *Aguafuertes porteñas* en el diario *El Mundo*.

A Arlt no le interesó ser un escritor con un rol social explícito como era característico de Boedo. No entraba tampoco en el binarismo del arte que daba primacía a la lógica por sobre los fenómenos de la vida. Sus personajes poseían la misma actitud delirante de la que él estaba animado, y se expresaban con el habla coloquial y la sintaxis transgresora que lo particularizaban.

Acentuadamente porteño, Arlt escribía desde el hombre universal. Y no escribía del sino que estaba atravesado, sin mediación conceptual o dialéctica, por el hombre universal, arrojado a la existencia, en un país que también vivía el momento universal de la crisis masiva de los conceptos tradicionales del hombre y del mundo.

Quizá su ordalía mayor consistió en haber logrado ser escritor en un país donde escribir no era todavía una profesión sino un lujo. Y quizás su actitud más profundamente vanguardista con-

sistió en enfocar lo histórico social desde un nivel ontológico y no desde un nivel ideológico social, con lo cual deberemos leerlo no desde la primera vanguardia histórica, sino de la segunda, la de los Beckett y los Ionesco, y quizá la imagen que él mismo escribió en el encabezamiento de *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* a los veinte años sea hasta ahora la mejor interpretación de sí mismo.

Decían los bestiarios de la Edad Media que cuando una serpiente devora a otra serpiente se convierte en dragón. Similar es el caso de un sensitivo, en quien actúan fantásticas influencias exteriores. Las funciones psíquicas se alteran, un nuevo elemento se integra al conjunto armónico de los otros y acaba por absorberlos, por imponer su individualidad y carácter a ese delicado engranamiento de impresiones y experiencias.

De ahí que su mirada y su manera de nombrar el contorno cristalizaran en «perspectivas extrañas», en lugar de confirmar las de los escritores coetáneos.

Sus metáforas expresionistas, su paisaje geometrizado y metalizado, sus seres confusos y desesperados, tuvieron desde el comienzo más puntos en común con un Céline —cuyo *Voyage au bout de la nuit* aparece en 1932, casi junto con *Los lanzallamas*—, con un irlandés como James Joyce —cuyo *Ulises* es publicado en Francia en 1923— y con un Albert Camus —cuya novela *El extranjero* se publicó en 1942, año de la muerte de Arlt—, que con la prosa de Enrique Larreta o con la literatura social por entonces dominante.

No se trata de hacer aquí un comparativismo frívolo, caprichoso e impresionista entre escritores. Cada país libra sus batallas con las vanguardias que produce. Se trata, en cambio, de ubicar a un escritor por haber irrumpido en las letras con «una utopía transformadora de las relaciones estéticas» que inauguró «perspectivas extrañas» en lugar de confirmar las entonces dominantes. Lo nuevo en Arlt fue imbuir su textualidad de un carácter gnoseológico sobre el ser, con ideas y personajes, cuyos espíritus turbulentos reniegan del juicio de razón pero no del conocimiento. Desde ellos lo incorporamos a la vanguardia de un país que, si bien no ofrecía el blanco de la tradición sólida que la hubiera robustecido, tuvo vanguardistas en la narrativa y el teatro cuya identidad será definida por el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

WAYNE, Booth. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University Press, 1961.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.

MERLEAU PONTY, Maurice. *Signos*. Barcelona: Seix Barral, 1964.

AA.VV. *Roberto Arlt*. Frankfurt: Fervuert, 2001.

RICOUER, Paul. *Tiempo y narración*. T. 3, México: Siglo XXI, 1995.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

ULLA, Noemí. *Identidad rioplatense, 1930*. (Borges, Arlt, Hernández, Onetti). Buenos Aires: Torres Agüero, 1990.